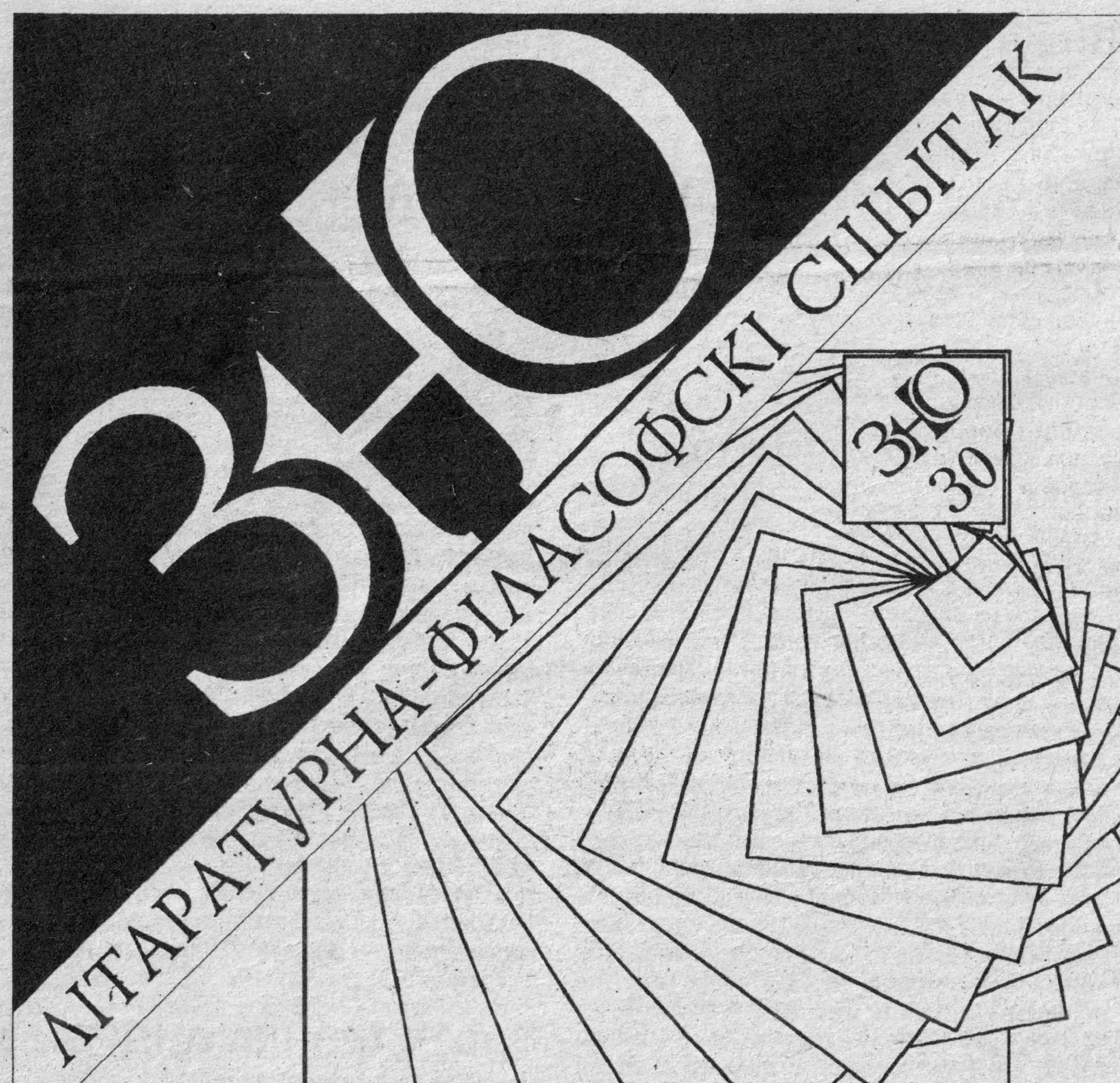


Рыгор ГРУДНІЦКІ



ТАТАЛІТАРЫЗМ І ДЭМАКРАТЫЧНЫЯ РЭФОРМЫ НА БЕЛАРУСІ*

Таталітарызм — вось спадчына, якую мы атрымалі ад "вялікага кастрычніка". Ён працяў усе сферы нашага жыцця: ад эканомікі да інтымных адносінаў. Таталітарызм — гэта сацыяльны рак. Ён не "прывіваецца" грамадству знешне, а ёсць вынікам унутраных парушэнняў развіцця соцыяарганізма. Тайнай і вытокам таталітарызму ёсць культ улады. У савецкай мадэлі таталітарызму ён быў вынікам марксісцкай ідэі дыктатуры пралетарыяту ў яе ленінскай інтэрпрэтацыі. Дыктатура — гэта ўлада не для ўсіх, але над усімі. Адсюль яшчэ адна прыкмета таталітарызму: агульны, нічым не абмежаваны кантроль улады. Праз кантроль улада пранікае ўсюды: не адно ў душу і розум, але нават на кухню, нават у спальню. Кантроль — гэта не толькі сродак падглядаць за маімі паводзінамі. Гэта яшчэ і падпарадкаванне мяне пэўным схемам паводзінаў.

Сутнасць таталітарызму не толькі ў тым, што ён устанаўлівае неабмежаваную ўладу, але і ў тым, што ён адмаўляе правы асобы, адмаўляе самую асобу. Пры таталітарнай сістэме асоба мае права на існаванне толькі ў той ступені, у якой дазваляе дзяржава, і толькі дзеля таго, каб гэтай дзяржаве служыць. Роля асобы тут мінімальная і "службовая": асоба нараджаецца і жыве ў імя дзяржавы і яе магутнасці.

Але для гэтага неабходны нейкія падставы. Яны і ствараюцца ўладай праз стварэнне міфа аб уладзе. Паводле гэтага міфа ўлада можа ўсё. Няма такой сферы ў грамадскім ці асабістым жыцці, куды не дасягала б улада. А з другога боку, усё, чаго дасягае асоба і грамадства, яны дасягаюць дзякуючы ўладзе. Я, як асоба, нічога не варты. Сацыяльную і асабістую вартасць надае мне менавіта ўлада. Вось чаму я і нараджаюся і жыву з дазволу гэтае ўлады і дзеля службы ёй.

Увогуле таталітарызм непарыўна звязаны з міфатворчасцю. Без міфа, які вырастаў з сучаснасці шляхам яе спецыяльнай ідэалагічнай апрацоўкі, нельга было стварыць той асяродак, што ўзгадоўваў таталітарызм, ствараў для яго арэол святасці. А асяродак гэты павінен быў быць надзвычай шырокі, бо толькі ў ім мог жыць і функцыянаваць таталітарызм. Сваёй міфатворчасцю ён прынцыпова скіраваны на масавую свядомасць. Мэтай гэтай міфатворчасці ёсць фармаванне сімпатый на ніжэйшым узроўні, нормаў і схем паводзінаў на сярэднім, светапогляду — на вышэйшым. Пры гэтым на ўсіх узроўнях адбываецца замена рэальнага зместу свядомасці людзей ідэалагічным эрзацам.

Варта адзначыць, што ва ўмовах таталітарызму масавая свядомасць сама ахвотна "заглынала" гэтыя міфы. Дзесяцігоддзі тэрору, голад, здзекі, цынізм улады пры поўнай немагчымасці змяніць нешта рэальна, — усё гэта проста патрабавала міфа: ён быў адзіным сродкам хай сабе і ілюзорнага, але пераадолення пакут і нястач жыццёвай рэчаіснасці. Да таго ж міфалагізацыя свядомасці ажыццяўлялася на фоне страшных рэпрэсій і тэрору. Наступствы гэтага працэсу жудасныя.

Пад уздзеяннем міфа ў спалучэнні з ідэалагічнай экспансіяй улады чалавек найперш страчвае пачуццё гаспадара — не ў вузкім прагматычна-эканамічным сэнсе, а як уласніка свайго асабістага лёсу. Неўзабаве гэта прывяло да страты адказнасці і зацікаўленасці ў асабіста і сацыяльна значных дзеяннях. Пакорлівасць была вынікам гэтых страт. Людзі гублялі сацыяльны імунітэт, пазбаўляліся здольнасці бараніць сваё жыццё, гонар і годнасць, адстойваць свае правы. Адначасова чалавек страчваў сваю каштоўнасць у якасці чалавека. А там, дзе разбураецца чалавечае, непрыкметна ды няўхільна прарастае нялюдскае.

Таталітарызм як форма палітычнай арганізацыі грамадства падарваны. Але перамагчы яго канчаткова можна тады, калі будзе пераадолена таталітарная свядомасць. Мы ўшчыльную падышлі да ліквідацыі савецкай улады, гэтага выраадка таталітарызму. Але ці зліквідаваны ілжа і подласць, зайздрасць, прыніжанасць і залежнасць? Мы пераадолелі культ асобы, але ці пазбавіліся культа ўлады? У нас ужо ёсць, хай і дарагі, кавалак каўбасы. А гонару чалавечага ў нас пабольшала?

Тут і паўстае наша традыцыйнае пытанне: што ж рабіць? Нічога арыгінальнага і невядомага ў адказе на гэтае пытанне няма і, здаецца, быць не можа. Адказ гэткі ж трывіяльны, як і пытанне. Па-першае, шлях да чалавечнасці, да свабоды будзе пакутлівы і доўгі. Па-другое, ніхто за нас гэты шлях не пройдзе, ніхто не правядзе за руку: ні "старэйшы брат", ні заможны заходні сябра. Гэта наш шлях. І ідзе ён не па бальшаку, а праз багну ілжы і зайздрасці, бескультур'я і дзікунства. Але гэта шлях да збаўлення, шлях да выратавання. Па-трэцяе, шляху гэтага ў дакладным сэнсе слова і няма: прайсці яго адначасова азначае і пракласці гэты шлях, адбудаваць яго. І называецца гэты шлях дэмакратыяй. Банальна, але ж гэта так: нічога лепшага за дэмакратыю чалавецтва не прыдумала. Наша збаўленне — у дэмакратычнай прававой дзяржаве.

Карл Ясперс сцвярджаў, што свабоды можна дасягнуць толькі тады, калі ўладу перамагае права. Гэта значыць, што ўлада ніколі не дае свабоду, што ўлада выключае свабоду, што свабода як стан грамадскага жыцця і асабістага светаадчування існуе не дзякуючы дзяржаве і ўладзе, а насуперак ім. Свабода і ўлада — з'явы несумяшчальныя. Тое, да чаго імкнецца свабода, пагражае існаванню ўлады. Вось чаму ўлада сутнасна імкнецца да абмежавання свабоды, маючы на мэце яе ліквідацыю. А паколькі ўлада — гэта найперш сіла, то абмежаваць яе можна толькі другой сілай, якая называецца правам.

Але будзе памылкай лічыць, што ўсталяванне права, узвышэнне сілы права аўтаматычна вядзе да ўсталявання прававой дзяржавы. Спроба ўсталявання і ўзвышэння права ў стане таталітарным найчасцей і з неабходнасцю вядзе да адваротнага выніку: мацнее не прававая дзяржава, а аўтарытарная ўлада, якая з правам не мае ўжо нічога агульнага. Яе моц не ў праве, а ў законе, які да таго ж яна сама і стварае. Закон у гэтым выпадку выступае не як выражэнне волі народа і не юрыдычнае наступства права, а як тварэнне ўлады, мэта якога — абарона, захаванне і ўзмацненне самой гэтай улады. Да таго ж закон, незалежна ад таго, хто з'яўляецца яго творцам: манарх, народ, улада — сам патрабуе абмежавання правам. Прававая дзяржава павінна быць заснавана не на праве і не на законе, а на грамадзянскай супольнасці, г. зн. грамадстве, у якім член супольнасці — грамадзянін набывае абароненае законам пачуццё ўласнае годнасці і здольнасць ажыццявіць палітычны ды і проста чалавечы выбар. У падмурку прававое дзяржавы ляжыць упэўненасць ва універсальнасці дэмакратычных прынцыпаў.

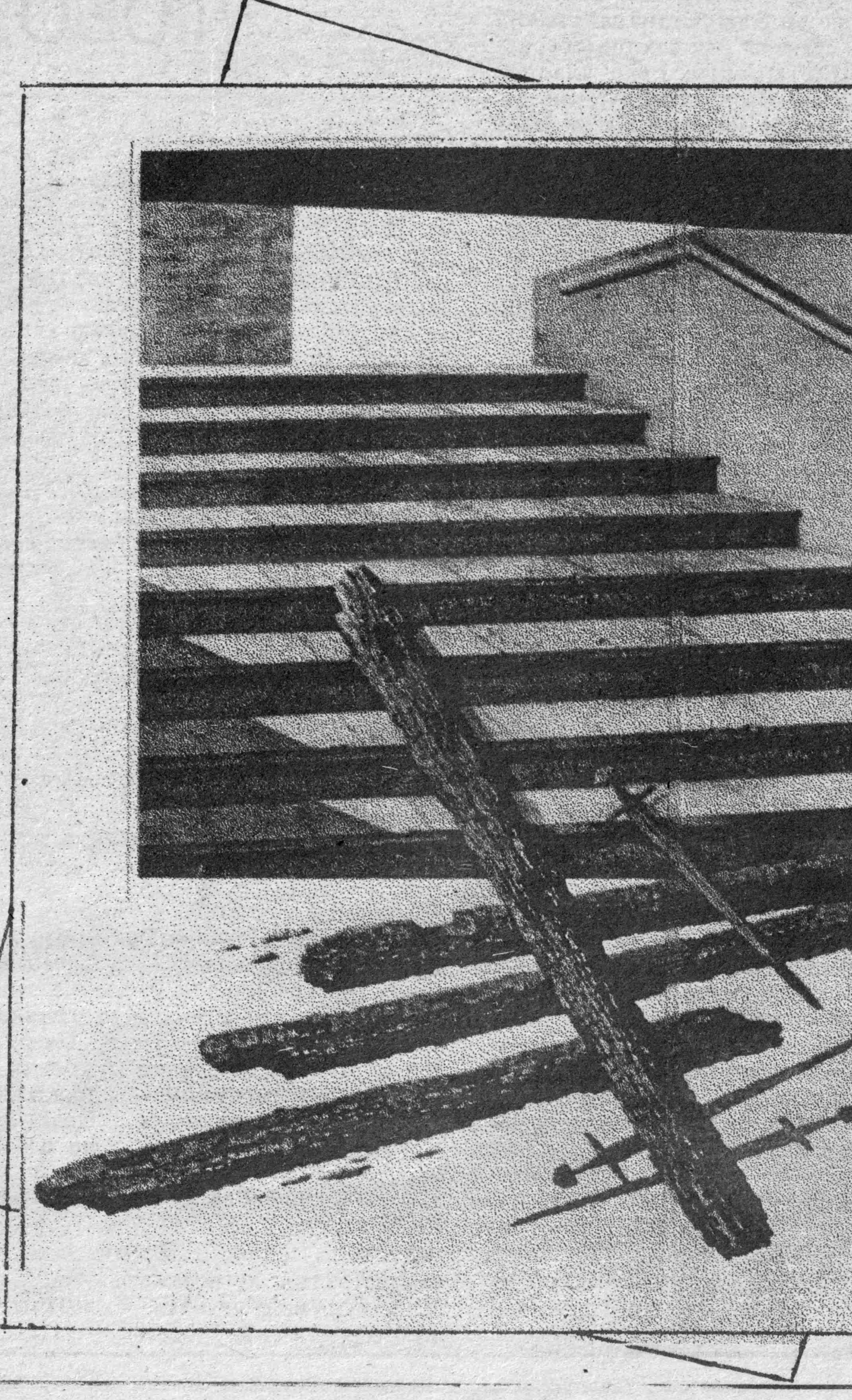
Дэмакратычныя прынцыпы і сапраўды універсальныя, але іх дзеянне не ёсць аўтаматычным. Толькі тады яны набываюць значнасць і эфектыўнасць, калі іх дапаўняюць дэмакратычныя працэдуры дзеля гарантыі прызнання правоў чалавека паўсюдна і без якіх-небудзь выключэнняў. Гэта асабліва важна для нас, бо мы не маем аніякага вопыту дэмакратычных пераўтварэнняў. Таталітарызм пакінуў нам не дэмакратычныя ўстановы — хоць бы нават у зародкавым стане, а палітычны цынізм, не грамадзянскую супольнасць, а геаграфічна аб'яднаны натоўп, не заснаванае на грамадзянскай супольнасці права, а свавольства ўласнага аўтарытарызму.

Гэтая акалічнасць ускладняецца на Беларусі і тым, што адначасова з дэмакратычнымі пераўтварэннямі мы мусім вырашаць і лёсавызначальную для нас праблему нацыянальнага адраджэння. Варта прызнаць, што не існуе нейкай універсальнай формулы, каб вызначыць належную раўнавагу паміж неабходнасцю ўсталявання дэмакратычна-палітычных інстытутаў, з аднаго боку, і ўкаранення нацыянальных традыцый, з другога. Затое існуе гістарычны вопыт, які сведчыць, што на чыста нацыянальнай глебе дэмакратыя не прарастае: засяроджанасць на нацыянальнай праблеме непазбежна вядзе да абмежавання правоў людзей іншага паходжання. Мусіць, найперш трэба развіваць і выхоўваць грамадзянскую свядомасць. Яна шырэйшая за свядомасць этнічную і дае магчымасць укараняць нацыянальную традыцыю не на этнічным полі, а на глебе свабоды. Толькі ў межах грамадзянскай свядомасці магчыма разуменне дэмакратычных вартасцей: талерантнасці, здольнасці і рашучасці ісці на кампрамісы, павагі да дэмакратычных працэдур.

І найперш мы павінны навучыцца жыць побач і разам з іншадумцамі, у тым ліку і з камуністамі. Бо гэта людзі. Часам неразумныя, часам зведзеныя ў зман, разгубленыя, а то і злачынныя, а ўсё ж людзі. І калі мы не хочам стаць падобнымі на іх, то мы не павінны заклікаць да знішчэння камунізму, асабліва цяпер, калі яны занялі вельмі адказныя пазіцыі ў грамадскім жыцці. Нам патрэбна спакойна і дасканала паразважаць аб тым, як злачынную сутнасць камунізму зрабіць відавочнай для ўсіх. Камунізм нельга знішчыць, але можна і неабходна ўпартай і паслядоўнай працай стварыць такую супольнасць, у якой і для якой камунізм будзе непатрэбны. Гэтае супольніцтва не можа ўзнікнуць толькі дзякуючы нашым намаганням. Яно будзе недасягальным, калі мы дзеля ўласных мэтаў абмяжуем правы адных і падвергнем пераследу другіх. Наш дэвіз павінен быць: воля, справядлівасць, супрацоўніцтва.

---

* Пашыраны варыянт даклада на навукова-практычнай канферэнцыі "Праблемы сацыяльнай дынамікі ў посттаталітарных грамадствах".





Галіна ТВАРАНОВІЧ

ПАКРЫСЕ СПЕЮЦЬ ВЫСІ

* * *

На золку сон, мой крок,
не патрывож няўзнак таго,
хто шчэ ў салодкай мроі
да дня юначага свайго
збірае бестурботна сілы...

А мне, абуджанай журбой —
пра першы сонечны прамень,
трымціць шукаць святла,
каб ацаліць свой
у ч а р а ш н і дзень...

* * *

Ах, гэта страха самоты...
Ян Чыквін

Глянь:
імклівакрылая руплівіца-ластаўка
засяроджана ладзіць гняздзечка.
Святліцу шчаслівых надзей
лепіць з глею і гразі якраз
пад страхою твае самоты.
Пастылыя глей і гразь —
падворку зямнога, крутога!..
Святліца шчаслівых надзей!..

Глянь:
глей і гразь падворку зямнога
дыяментамі зззяюць у высях —
насуперак страху самоты!

* * *

Пьета ад Нотр-Дама...
Ці ж знала я тады —
ціхаю вястункай жальбы
выява светлая Марыі
рукою пілігрыма-мастака
пакладзена ў маю далонь...
Не знаў і сам мастак,
Парыжа ўсмешкай акрылёны...

Па белых, стылых матылях
да жвавых махаонаў жніўня —
жыццё пражытае наўзрыд...

Апошні дотык да вачэй —
далонь кранула Вечнасць.
Тут нараджалася ў смерць
асірацелая дачка й маці...
Тут вечнасць Боскай мілаты —
над хатай, грушападам
зрасталася са слабаю душой...
Пьета ад Нотр-Дама —
Марыі мілажальнай лік...

* * *

Ахвотнік на сцежцы Іова —
Вольны ў мажлівасці выбару,
Жораў зажураны выраем.

З-за межаў абшару зямнога
Прадказаны крок —
у н е п а з б е ж н а с ц ь.

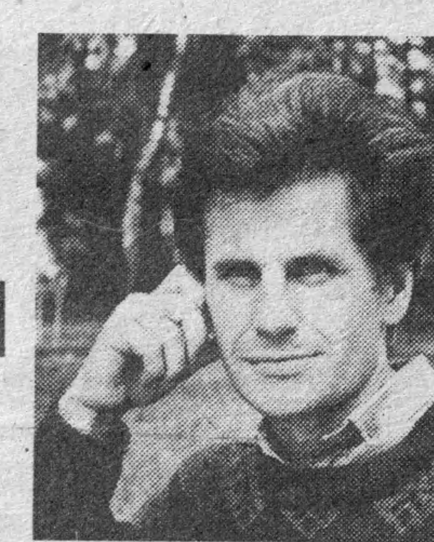
Жвірам пасыпаны шлях
Спазнаеш басою нагой —
Абраннік на сцежцы Іова.

* * *

Марудны той разбег.
Вялікай птушцы крылы
быццам замінаюць.
Не даецца разам вышыня.
Учэпіста, аладна дзержыць
набраклая залевай зямля.
Не даецца вышыня,
а іншыя ўжо лятаюць...
Прынадаю, спакусай гострай —
імклівы шлях угору,
а доўжыцца разбег...
Ды вялікай птушцы знаць:
пакрысе спеюць высі
і крылы чэрцяць Шлях.

Вітаўт ЧАРОПКА

МІНІ-ПОСТАЦІ



СЯРГЕЙ ВЕРАЦІЛА

Ён вечна — юны — малады! І гэтае ўменне прываблівае да яго тых, хто яшчэ не паспеў састарыцца. Успрымаць яго трэба як непазбежнасць, бо іначай вы не зразумееце, што ягоная стыхія — бура ў шклянцы чаю. Замест бунту — гучны крык, замест гонару — упартасць, замест змагання — мары.

І кроў ягоных вершаў — гэта боль душэўных ран, якімі шчодра пабіла яго жыццё. Зрэшты, яго можна пахваліць за шчырае прызнанне аб сваім болю. Можа, сакрэт ягонага вечна — юнага — маладога неўвяднання ў тым, што ён кожны раз уваскрасае з болю і смутку. І кожны раз ён спадзяецца на цуд — дамагчыся любові сваёй выбранніцы. А любіць ён паэзію, як жанчыну — раўніва і асуджана. Прыніжаны і спакутаваны ёю, ён яшчэ больш прагне яе, імкнецца быць яе першым і апошнім мужчынам. Палюбіў жа яе з першага погляду і да апошняга — верны толькі ёй. І ўсё лепшае, што ў яго ёсць, ён аддае паэзіі — сваю душу.

МІХАСЬ СКОБЛА

Ён увесь правільны. Думае правільна, адчувае правільна, робіць правільна, піша правільна. Як вялікі інквізітар правіла, ён стаіць на варце правільнасці і бічуе няправільнасць хвосткімі розгамі сарказму. І неўзабаве не застанецца ніводнага правільнага — усе няправільныя. Ён нават гатовы знайсці няправільнасць у самога сябе, але не дзеля таго, каб прызнацца, што і ён няправільны, а пацвердзіць святасць сваёй правільнасці — нішто чалавечае яму не чужое.

АНАТОЛЬ СЫС

Яму горш за брыдоту гэты свет з правіламі крывадушных умоўнасцей, у якім людзі прытвараюцца людзьмі. Імгла іх душ слепіць яго. Ён уцякае з гэтага свету на волю свайго свету. Як Мцыры, ён у дарозе да сваёй мары, але не змагаецца за яе, бо ён прагне яе. У сваім свеце ён ёсць ён, а усе — гэта астатнія, якія штодня мяняюць маскі, каб схаваць сваю серыйнасць і аднатыповасць. Калі трэба называць іх, ён называе іх па імёнах, але зневажае іх імёны, якія нічога яму не кажуць. І ён не прытвараецца, ён шчыры ў сваім свеце, бо там няма ні правілаў, ні ўмоўнасцей. Адно шкада, што заўсёды мала гарэлкі. Па вечарах, калі яму ўдаецца схавацца ад астатніх, ён лезе ў сваю душу і, як скупы рыцар, аглядае скарб сваіх пачуццяў — гэтыя трафеі жорсткіх бітваў з страсцямі. Тады ён адчувае сабе Духам, які словам увасобіцца ў вечнасці.

Таму ён беражэ свой скарб, свае словы — золата. А калі астатнія дакучаюць яму, ён кідае слова — мядзяк: "Вось вам на хлеб, засранцы".

ФЕДАРЭНКА АНДРЭЙ

Яго пакрытыкуеш па-сяброўску — пакрыўдзіцца. Пахваліш — пакрыўдзіцца: не дахвалілі. Любімае дзіця "Маладосці" і надзея Саюза пісьменнікаў — гэта сур'ёзна і надоўга. Але я не бачу, чым ён лепшы за іншых?

Паскардзіўшыся ў сваёй заяве на нялёгкі лёс, ён разжаліў сур'ёзных дзядзькоў. Яго дапусцілі ў друк, прынялі за свайго, нават даверылі падымаць "Полымя". Ад такога ўзлёту можна згубіць уяўленне аб сваёй нікчэмнасці. Андрэй пачаў прымерваць на сваім цнатлівым сялянскім целе абноскі класікаў. Хоць і выглядае ён у абносках смешна, але гэта яго не бянтэжыць, бо ён дакрануўся да велічы бессмяротных. Не дзіўна, што і ён ужо амаль веліч. Яго прызнаюць і пазнаюць. Абноскі класікаў успрымаюцца, як футра з царскага пляча. Разаблачэння ён не баіцца, бо новай адзежай яго не спакусіш. Так што кароль адзеты. На свет ён глядзіць нежывымі вачыма класікаў,

Дзмітрый КІЯСАЎ

ЛЮБОЎНЫ РАМАН

1

Мая дачка параўнала ўздзеянне любоўнага рамана з уздзеяннем наркотыка. Гэта змусіла мяне ўсур'ёз задумацца. Але зусім не пра тое, ці каштавала мая дачка наркотыкі, а, так бы мовіць, пра агульнае значэнне прадмета. Наркотык ёсць сістэма са "станоўчай зваротнай сувяззю", як кажуць кібернетыкі: ён сам стымулюе сваё ўласнае спажыванне. У выпадку з літаратурным феноменам гэта проста цудоўна! Як цяжка ў наш час заахвоціць каго-небудзь што-кольвек прачытаць, — а любоўны раман заахвочвае. Даволі чалавеку адзін раз выпадкова ўзяць у рукі любоўны раман — і ён трапляе ў пастку; ён пачынае чытаць і чытаць, купляць і купляць, а беднаму літаратару прыбытак (натуральна, меншы, чым выдаўцу, але хоць нешта...) І я падумаў: можа тут ёсць над чым паразважаць? Хаця большасць, а магчыма і ўсе (я не ўпэўнены, але падазраю) аўтары любоўных раманаў — жанчыны (а іх запатрабаванні і расходы мне цяжка памысліць), магчыма, калі ўважліва ўсё прааналізаваць, то можна і мужчыну навучыць пісаць любоўныя раманы; менавіта такія, з "аўтакаталітычнай пятлёй", як гавораць хімікі, — каб усасвалі і стваралі пустату, якую нічым немагчыма насыціць, акрамя як новымі любоўнымі раманамі. Толькі як яны робяцца, вось у чым пытанне? Якія элементы любоўнага рамана ствараюць гэты наркатычны эфект?

— Напэўна, гэта можна зразумець, структуралізм ужо мае не малы вопыт, — як-небудзь, верагодна, яго можна дапасаваць. Праўда, я дрэнны структураліст: я, хутчэй, дылетант. Вось калі б Ралан Барт не згідзіўся дакрануцца хаця б кончыкам пёрка да дамскага рамана — гэта была б зусім іншая справа. Але ў мяне няма ўпэўненасці, што ў яго пару (60 — 70-я гады) любоўны раман ужо быў літаратурным *жанрам*. Я вось гляджу на капірайты: 89 год, 90, 91, а 87 ужо амаль не сустракаецца.

Ствараецца ўражанне, што любоўны раман як толькі сфармаваўся на Захадзе, то стаў вядомы і ў нас, гэта значыць у нас пачаў перакладацца і выдавацца амаль адразу пасля таго, як пабачыў свет арыгінал... Канешне, яшчэ сто гадоў таму была знакамітай "Джэйн Эйр", пра якую Лоўрэнс некалі казаў: "Вы, ханжы, вінаваціце мяне ў амаральнасці, а ваша любімая "Джэйн Эйр", якую вы лічыце за прыклад англійскай любоўнай белетрыстыкі, ёсць для мяне прыкладам самай бруднай парнухі, — тым больш бруднай, што там так усё высакародна закадзіравана, настолькі высакародна, што мне гідка заставацца ў гэтай (моўнай) атмасферы, я ўцякаю ад вас, уцякаю з Англіі, уцякаю куды вочы глядзяць, мне сорамна пісаць па-англійску, але я павінен, я павінен гэта рабіць, каб рэабілітаваць маю мову, заплямленую і прыніжаную ўсімі такімі "абразцовымі" опусамі, як "Джэйн Эйр".

Што можна сказаць на гэта? Лоўрэнс быў эмацыянальны, страсны мужчына, але і ён, напэўна, не быў пазбаўлены мужчынскіх (аналітычных) здольнасцяў. Калі ён не мог у станоўчым аспекце асэнсаваць і засвоіць вопыт "Джэйн Эйр" (сапраўды "класічнага" любоўнага рамана), то гэта кажа пра тое, што ў яго пару (20 — 30-я гады) "любоўны раман" яшчэ не стаў *сістэмай* з устойлівымі інварыянтнымі прыёмамі, якія можна было б вылічваць, дэшыфраваць і затым свядома выкарыстоўваць (калі ёсць у гэтым патрэба) для сваіх уласных спекулятыўных камбінацый.

2

"Раман пра любоў" ці "любоўны раман" (цяпер яны выпускаюцца як мінімум у трох серыях: першая серыя, — выдавецтва "Радуга", — помніцца, з'явілася і запоўніла рынак недзе на пачатку лета 93-га) я буду называць "жаночым раманам". Паколькі далей я мяркую карыстацца толькі гэтым тэрмінам, то паспрабую коратка абгрунтаваць яго слушнасць.

Рэч не толькі ў тым, што большасць (калі не ўсе) аўтараў гэтых раманаў — жанчыны. Галоўнае ў тым, што раман будуецца вакол гераіні і праз гераіню (хаця аповед заўсёды вядзецца ад трэцяй асобы), праз дэманстрацыю яе перажыванняў. Перажыванні мужчыны, каханка — схаваныя і ўяўляюць сабой *загадку*. Цікавасць падтрымліваецца за кошт несупыннага, часам пакутлівага разгадвання гэтай загадкі. Калі загадка мужчыны разгаданая, настае катарсіс. Да гэтага моманту героем ужо таксама разгаданая загадка жанчыны, хаця і з пэўнай доляй умоўнасці. Тым не менш дзьве сустрэчныя загадкі супадаюць ("каханне"), і шчаслівыя героі яднаюцца. Пісьменніцы майструюць як мага болей непераадольных для герояў сітуацый: усялякія перашкоды, комплексы, папярэдні негатыўны вопыт, антыпатыя аж да варожасці, заганныя рысы характараў... Чым болей перашкодаў, тым мацней захоплівае раман.

Аднак тут маецца адзін цікавы момант: нідзе і ніколі перашкоды не бываюць невербалізуемымі і не замыкаюцца ў невербалізуемасці. Загадка разгадваецца шляхам моўнага *вытлумачэння*. На працягу рамана героі спакваля, але сістэматычна *вытлумачаюць сябе*. Бывае, што перашкода паходзіць з уяўнай неадпаведнасці слоў і ўчынкаў, героі не вераць адзін аднаму, але ў рэшце рэшт — у разгадцы — усе іхнія словы выяўляюцца сапраўднымі, выяўляюцца *праўдай*. Вынік — перамога мовы, ідэнтычнасць слова сабе самому, узаемнае праясненне словаўжывання, яднанне каханкаў у адной мове, у "адной тэрміналогіі". Гэта вельмі істотна, я да гэтага яшчэ вярнуся.

Напэўна, шмат хто заўважаў (і разважаў над гэтым), што жанчыны *гавораць* значна больш за мужчын. Жанчыны, у пераважнай большасці, апынаюцца істымі адэптамі мовы і мяркуюць апошнюю яснасць у прамоўліванні. Гэта тым болей дзіўна, калі ўлічыць, што большасць значных пісьменнікаў і паэтаў — мужчыны... Мне даволі давodзілася сутыкацца з гаваркімі жанчынамі, і нічога добрага з гэтага не атрымлівалася таму, што на самой справе мне падабаліся маўклівыя жанчыны. Тая з іх, што не ўмела звязаць двух словаў (як ні парадаксальна, гэта магла быць лепшая руская паэтэса) і пасылала мне свае рэплікі з дапамогай глыбокіх уздыхаў і няўцямнага мыкання, імгненна выклікала ў мяне дрыготкі нейкага пяшчотнага кранальнага пачуцця. Яна падавалася мне неабароненай, бездапаможнай перад жорсткім шантажом слоўных пэўнасцяў... Хаця, калі паглядзець разважна, без панікі, то якая там у мовы пэўнасць? І гэтыя бессвядомыя хітрыкі таксама кранальныя: паэтэсам, напэўна, "тайніцы" мовы вядомы лепей, чым камусьці іншаму...

Цікава і не сумна назіраць, як жаночы раман спрабуе аддаць належнае і гэтай якасці жаночай натуры. Досыць часта раман пачынаецца менавіта з такіх "уздыхаў і мармытанняў" гераіні. Але далей, пасля 30 — 40 старонак, адбываецца невытлумачальная метамарфоза: гераіня раптам перастае "лазіць за словам у кішэню", "ставіць кропкі над "і" і патрабуе таго ж самага ад свайго партнёра. І я паўтараю: амаль ніколі вырашэнне загадкі не адбываецца *сітуацыйна*, — абавязкова надыходзіць фаза мовы, драматызм пераносіцца ў дыялогі, і катарсіс абавязкова ёсць апафеозам вербальнай ідэнтыфікацыі. Ні адзін раман, напрыклад, не завяршаецца "сцэнай у ложку" (хаця ў гэтым плане сучасныя пісьменніцы, у рамках кода, зусім вольныя; пра іх так называемы "ружовы" код я скажу пазней), затое ў кожным рамане напрыканцы ёсць, хай сабе і кароткі, дыялог, дзе героі цалкам, без рэшты злучаюцца ў аднолькава зразуметых *словах*.

3

Разам з тым заўважым, што вербалізацыя канфліктаў і іх абавязковае вырашэнне ў моўных "разборках" не ёсць *прыкметай* толькі жаночага рамана. Гэта адно "неабходная ўмова", адна з характэрных рысаў, якая прыналежыць многім родам літаратуры (напрыклад, класічнаму дэтэктыву). Трэба шукаць нейкія больш спецыфічныя асаблівасці гэтага жаночага універсума: свету, працэжанага праз жаночую ментальнасць гераіні.

Адну асаблівасць і, магчыма, фундаментальную, можна заўважыць адразу. — Свет гераіні ў несупыннай напрузе, гэта значыць, ён напружаны ў кожнай кропцы, адносна апазіцыі "кахае — не кахае". У кожны момант часу, ва ўсялякіх абставінах, жанчына трымае на ўвазе, хаця б на перыферыі свядомасці, гэтае пытанне. Яно прысутнічае ўсюды, як нейкае сілавое поле, адносна

Звычайна замежныя аўтары, што друкуюцца ў “ЗНО”, даведваюцца пра існаванне “Культуры” (а сёй-той — і пра існаванне Беларусі) пасля таго, як перакладчык дасылае ім нумар штотыднёвіка з надрукаванымі творамі.

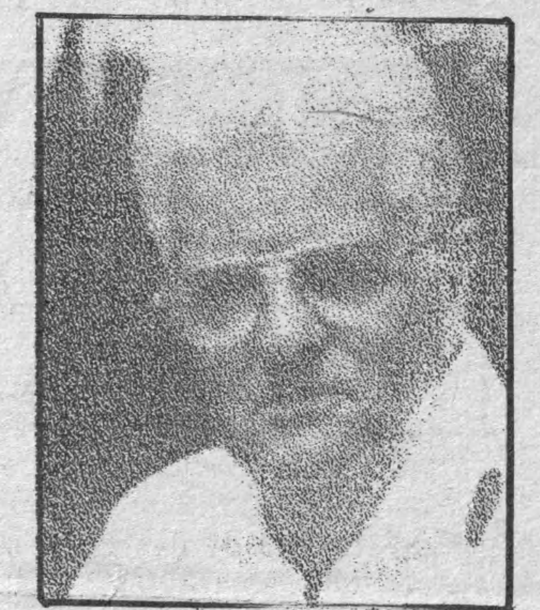
Зусім іншы выпадак — германіст, паэт і эсэіст Рольф Пафэн, які цікавіцца нашай газетай, мае з ёй трывалыя кантакты і прапануе нам свае тэксты, яшчэ не надрукаваныя ў Нямеччыне.

Спадзяемся, што наша супрацоўніцтва з Рольфам Пафэнам будзе працягвацца, бо пры гранічнай адрознасці літаратурнай сітуацыі на Беларусі і ў Нямеччыне праблемы ў нас падобныя, аб чым сведчыць змястоўнае, насычанае сэнсава і эмацыянальна эсэ Рольфа Пафэна “У чым верш?”

В.А.

Рольф ПАФЭН

НЯЎБАЧАНЫЯ СНЫ



У ЧЫМ ВЕРШ?

Смелыя спрабуюць выправіцца ў шлях, і гэта, вядома, добра. Тым не менш у лірыцы ўжо даўно адчуваецца відавочны ўзрост яўнай ды кідкай бездапаможнасці адносна формы выражэння, што як нішто іншае глыбака перадае чалавечнасць. Кажучы мовай тэорыі камунікацыі: адбівае антрапалагічную канстанту паняцця. Значыцца, страта чалавечага? Дакладней: чалавечага быту? Таксама слушна. Аднак хутчэй гэта сігналізуе нечуваную журбу, тугу па рызыцы штодзённых паэтычных летуценняў; страх сумленна прызнацца самому сабе ў вымагаючым прызнання свеце. Асоба яшчэ болей губляе сябе.

Фройд убачыў у мове цесную спакрэўленасць паміж “дзяцінай гульнёй і паэтычнай творчасцю”. Дзяцінае існасна належыць да папраўдзе (wahrhaft) лірычнага. Пры гэтым аспекце стаецца яснай прынамсі добрая частка нягоды. Характарыстычная дэвальвацыя лірычнай мовы падаецца ілюзорнай (wanhhafte) крэмацыяй маленства. З гульні ўзнікае хранічна-каматознае эксперыментаванне мастацка выраслых лабарантаў, “мітусня літаратурнага сучасся” (Карл Краўс). Падчас яе мова занепадае да сённяшняй рэвізіяністцкай нястачы інфармацыі; нязносныя галашэнні аб канцы часу і спракуджаная рыторыка аб злавесных знаках стаюцца прычэпнымі ды вытыкаючымі адзнакамі ментальнасці. Наколькі пры гэтым тактычнае невуцтва, змяшанае з банальнай нястаннасцю, дагэтуль хавае новыя не апісаныя формы кітчу, застаецца яшчэ вызначыць.

Пры стамляльным праглядзе вершаў апошніх дваццаці гадоў нельга пазбыцца падазрону: гэта камерцыйна-спекулятыўны фінальны настрой прадыктаванай дырэктывы, і ствараецца ўражанне, што без гатовага пафасу дэмантажу, без абавязковай тэматыкі ўпадку, стагоддзя нельга будзе парадкам загубіць. Лік тых, хто вырваўся з гэтай агульнапрынятай непазбежнасці і рызыкнуў падкрэсліць уласныя таны, у параўнанні з масай засталых трывожна малы; апрача таго, такі рызыкант выклікае падазрон, што ён адмаўляе знакі часу і затым стаецца праўдзівым невукам.

У чым верш? Паўль Келян яшчэ больш як трыццаць гадоў таму ў лісце да Ганса Бэндэра выкрыў маніпуляцыйны характар сучаснай лірыкі. Адгэтуль ён пад ціскам медыяльнай апаратуры камунікацыі і безнадзейных літаратурных прадпрыемстваў аж да самапаралюшу бездапаможнага прадмета рушыць у кірунку бесканцоўя. Гільдэ Домін яшчэ ў 1969 годзе наракала на гэты разбуральны працэс: “Лірык, які атрымаў афіцыйны дазвол, яшчэ можа беспакарана казаць пра ”сэрца", “душу” або “слёзы”, зусім як лірыкі ўсіх часоў". Годам пазней Гюнтэр Айх цынічна, але разам з тым і трапна пакпіў з “вечна мармычучай таямніцы”: “Салаўёў доўга зможа трываць толькі той, хто цяжкі на вуха”. Тым часам само сэрца і душа ўпаўнаважанымі абвешчаны мёртвымі, слёзы касавока сцёрты; салаўі падчас пляскання ў далоні атрымалі забарону разяваць дзюбу. Сэрца, як і душа, дзякуючы “паэтычным халадзільным сродкам” (Г.М.Энцэнзбэргер) сталі свежазамарожанымі: слёзы заменены румзаннем, пяючыя птушкі — сціснутым паветрам. Інструментазаваная гэй-кампанія, маючы ў якасці супольніка агульнапрынятую сістэму вартасцяў, перакручвае верш у просты спосаб напісання літар.

Келян тады вынес змрочны дыягназ аб маніпуляцыях, адштурхоўваючы ад свайго існаснага вызначэння верша як “парукання”. Толькі зусім рэдка адчуваецца гэты лірычны імпульс. Лірык N стварае і працвітае сёння будучы шматкроць і таропка памнажаны як прадукт рэцэптуры больш ці менш дасканалага тэхніка па адаптацыі. Узнікае падазрон, што верш — гэта толькі другасны рэфлекс, заблытаная ў моўным плане фіксацыя ўжо сфармуляваных матэрыялаў. Можна, напрыклад, займацца тэндэнцыйнай крытыкай культуры і часу, у выпадку патрэбы рыцца ў Кафкавых дзённіках і бесцырымонна перацінаць радкі, мусячы пры гэтым асабліва добра праводзіць анжамбэман строфаў. Тое, што згэтуль вынікае, ёсць “захраснутай позай, страчанай формай эсэ, ёсць дзённікам у заіканні” (Пэтэр Вапнеўскі). Альбо зусім наадварот: славутыя паэты з'яўляюцца тымі, хто хацеў імі стаць, хто адбіваў агульнавядомае і выводзіў згэтуль жанрава-тыповыя адзнакі актуальнасці і вершаваныя варыяцыі. Папулярнымі з'яўляюцца імітацыі Брэхта, пакліканыя вакатыўна пераадолець акалічнасці. Бесканцоўны шлейф тома, на якім безнадзейна павісла і жалюгодна мадзее лірыка. Абсалютна відавочна, што ў якасці з удзячнасцю прынятай працэсуальнай дапамогі могуць разглядацца магчымасці структурна-аналітычных канцэпцый, напрыклад, зручная тэорыя “эстэтычнай дыстанцыі” Ганса Роберта Яўса. Па сутнасці яна азначае наступнае: чым вялікшая адлегласць паміж творамі і тым, чаго чакае чытач, “паміж пэўнасцю ранейшага эстэтычнага дасведчання і вымаганага новым творам гарызонтам зменаў”, тым яўнейшы мастацкі характар паэтычнага тэксту. Існуе больш як шмат вершаў, чые аўтары бяздумна выкарыстоўваюць апісаныя параметры ацэнкі і без сумневу свядома займаюцца творчасцю, выходзячы з зусім заганна зразуметых прынцыпаў эстэтычнай дыстанцыі. Гэта робіць немагчымым “паруканне”. Вынікі сягаюць ад балбатлівай пыхаватасці да найзмрачнейшай герметычнасці. Прыхаванае шарлатанства спрыяе рэвалюцыйнаму ператварэнню лірычнага вобраза. Як рэдка назіраецца штосьць такое!

У чым жа тады верш? Песімістычнае рэзюмэ Келяна ў сваім часе гучала так: “Мы жывём пад пахмурнымі нябёсамі, і — ёсць мала людзей. Таму гэтак жа мала вершаў”. Паўль Конрад Курц у першым нумары гэтага ж часопіса паставіў супрацьлеглае пытанне “хто яшчэ чытае вершы” і палымяна запатрабаваў “аднак-захавання ў вершы... аднакгульні свядомасці, разняволення мовы”. Неабходна паставіць пытанне і такім чынам: чаму іх ніхто не чытае? Сярод многіх слушных прычын хаваецца адна зусім простая: таму што пераважная бальшыня нікуды не вартая. — Куды падзеліся тыя аўтары, якія ўслед за Гётэ гатовы ніколі не забываць: “Запытайся ж у кожнага (!) верша, ці змяшчае ён перажытае і ці даносіць гэтае перажытае нам?” Хто зрэшты, як і многія прызнаныя пісакі, пазяхае ў твар апошнім пацярпелым ад бесперапыннай страты часу, хто пачуваецца абавязаным рассылаць кантэйнеры з рыфмаваным смеццем, у каго ў вушах стаяць пустыя песні аб паграажальным анталагічным штурмавым цыклоне, хто жаласна (larmoyant) стэнаграфуе склад злачынства, што кароў трэба пазбавіць травы, бо чыгунка праходзіць міма, той дужа мала прыносіць сабе і свету. Хто робіць так — існуюць толькі чатыры прыклады — той не спасціг актуальных і сёння радкоў Гётэ; магчыма, ён не прачытаў іх, бо ў Гамбургскім выданні яны размешчаны далёка ўнізе. Аднак далёка наперад кліча наступнае:

Твары, мастак! Не гавары!
Толькі ценем будзе твой верш.

З нямецкай пераклаў
Валерка БУЛГАКАЎ

НЯЎБАЧАНЫЯ СНЫ

Я шукаў трывалыя прыступкі,
Што дапамаглі б мне падняцца ўверх;
Але кожны раз усё новыя дзверы
Заміналі маім крокам,
Плюшчылі цела.

Я шукаў далоні,
Якія б змаглі мяне ўтрымаць;
Але пальцы мае адчувалі
Толькі халодны дотык муроў.

Мае вочы калола
Незразумелае блакітнае святло;
Лесвіца, выбягаючы з зіхаткога падмурку,
Караскалася ўверх.

Чорныя знічкі праціналі
Прастору майго запаленага мозга,
Забінтоўваючы галаву
Нямой утрапёнасцю —

Пад маімі нагамі скаланулася лесвіца,
І прыступкі раптам разляцеліся.
Мяне агарнула марудная цемра,
Зацягваючы на дно.

Я захлынуўся ў неіснуючым...

ПАЧУЎШЫ ПРА БЕЛУЮ ВЕЖУ

Тут, высока на белай вежы ў пакоі,
Дзе замест вокнаў толькі люстры,
З цёмных хмараў дасылае дождж
Сваё бляклае зіхаценне скрозь мроі

Амаль ніякіх рэфлексаў — толькі
Невідушчыя прывіды — не прачынацца!
Не, я хачу на хісткай сцяблінцы
У віры пачуццяў падаць уніз глыбока

Не прачынацца, не, хачу марыць і мроіць...
Калі ж ты адшукаеш гэтую белую вежу?
Тады ў шчасцедайнае імгненне,
Якое ніколі і ні з чым не зблытаеш у жыцці

У імгненне, якое дае горкую насалоду,
Ты не знікай, прашу, незваротна...

Пераклала з нямецкай
Дзіна КІРЫЛАВА

ЛЮБОЎНЫ РАМАН

(Працяг. Пачатак на стар. 6—7)

7

Што яшчэ? Спачатку я збіраўся жаночы раман назваць “дамскім раманам”, але, разважыўшы, спыніўся на тэрміне “жаночы”. Рэч у тым, што сучасны “раман пра любоў”, верагодна, моцна звязаны з жаночай эмансіпацыяй ды, напэўна, і з феміністычным рухам, а ў такім выпадку “дамскім” назваць яго было б і непрыгожа і недакладна. Тое, што герой заўсёды апынаецца “прынцам” — гэта звычайны казачны код мары, а вось тое, што гераіня не ёсць ні “папялушкай”, ні “пастушкай”, а роўнай герою “прынцэсай” — гэта зусім новая канструкцыя. “Роўны з роўным яднаецца”, — казалі рымляне, але чамусьці гэта забылася ці было адслонена далейшай культурай, і амаль усе значымыя сюжэтныя камбінацыі ствараліся з дапамогай мезальянсаў. Іншая справа, што досыць часта ўжо пасля паяднання гераіня апазнавалася “прынцэсай”: раптам высвятлялася, што яе альбо ўкралі ў дзяцінстве, альбо злыя сілы адабралі ў яе спадчыннае права, альбо, урэшце, зачаравалі як “Царевну-лягушку”, — але вельмі істотна, што гэтае адкрыццё здараецца postfactum, як узнагарода герою за яго самаадданае каханне. Цяпер жаночы раман у гэтым кодзе спрабуе зрабіць знакавую рэвалюцыю: цяпер, скажам, калі гераіня служыла сакратаркай у героя, то яна можа пабрацца з ім шлюбам (ці, што больш істотна, аддацца яму) не раней, чым зволіцца са службы і сама займе высокае месца ў грамадстве, да прыкладу, стане папулярнай спявачкай. У шэрагу раманаў (гэта вельмі цікавы момант) герой стаіць ніжэй на сацыяльнай лесвіцы за гераіню. З гэтага ён можа яе нават сексуальна прыніжаць, але *прызнаецца ў каханні* толькі тады, калі дасягае больш ці менш адпаведнага гераіні стану ў сацыяльнай іерархіі. Ёсць раманы, інтрыга якіх пабудавана якраз на такога роду загадках. У рамане Раберты Лі “Двайная гульня” герой закаханы ў дзяўчыну, пра якую думае, што яна толькі яго сакратарка. Але як толькі ён выпадкова даведваецца, што на самой справе прадпрыемства, дзе ён служыць дырэктарам, яе спадчына, то адразу парывае з каханай, суправаджаючы разрыў жорсткім учынкам, — і сыходзіць з пасады. І толькі праз некалькі гадоў, пасля таго як разгортвае ўласную ініцыятыву і атрымлівае пэўны поспех, знаходзіць для сябе магчымым аднавіць знаёмства і памірыцца з каханай.

Яшчэ больш істотнае тое, што калі героі нават і не роўныя ў сацыяльным плане, то яны аднолькава незалежныя адзін ад аднаго, аднолькава цікавыя і своеасаблівыя ў плане



духоўным і інтэлектуальным. Я б сфармуляваў гэта так: яны могуць абыходзіцца адзін без аднаго ва ўсім, *акрамя чыстай любові*, пачуцця, старанна ачышчанага ў жаночым рамане ад усяго выпадковага і староннягa.

Гераіня старанна беражэ сваю незалежнасць і самакаштоўнасць. Нават яе рэўнасць у гэтым сэнсе спецыфічная: калі герой, скажам, “бабнік”, яна ні ў якім разе не будзе яму належаць, як іншыя яго жанчыны, да якіх ёй няма справы, таму што яе ўласныя ўчынкі належаць выключна ёй, як асобе. Толькі ў тым выпадку, калі яна пераканаецца, што пачуцці героя да яе максімальна індывідуалізаваныя і ачышчаны ад усяго агульнага, — толькі тады яна кладзецца з ім у ложак і толькі тады настае тое, што апісваецца, як феерыя асалоды, дзе ўсё ўрэшце збываецца, усё апраўдваецца мерай, перапоўненай звыш усіх прадчуванняў.

8

“Яго вусны рухаліся за яе рукамі, зноў і зноў дражнячы яе пяшчотай, пакуль нарэшце яна не застагнала ад захаплення і не пачала кідацца ў ягоных абдымках. Яна цяжка дыхала і ўсё мацней тулілася да яго, жадаючы толькі аднаго — знікнуць у гэтым дужым, гарачым і пяшчотным целе. І ўрэшце яны разам узняліся на апошнюю вышыню асалоды, скалынаючыся ў экстазе”.

“Яго вусны (зноў) крануліся мяккага пахучага выгіну на яе грудзях, і яна страціла здольнасць разважаць. Яго язык песціў яе цвёрды ружовы сасок, кружляў, прыпыняўся і вабіў яе так, што яна ўчапілася рукамі ў яго разбэрсаныя валасы. Пальцы яго далікатна слізгалі па скуры яе да болю чакаючага пяшчоты цела і прымушалі яго выгінацца ад задавальнення. Вось пальцы перасунуліся на трапечучы жывот і пачалі лашчыць там, дзе ёй мацней усяго хацелася. Салодкая стома імкліва запоўнівала яе... (...) яна была гатовая крычаць ва ўвесь голас. Цяпер для яе існавала толькі нясцерпная патрэба яе цела, якое ліхаманілася ў экстазе. Яны зліліся ў

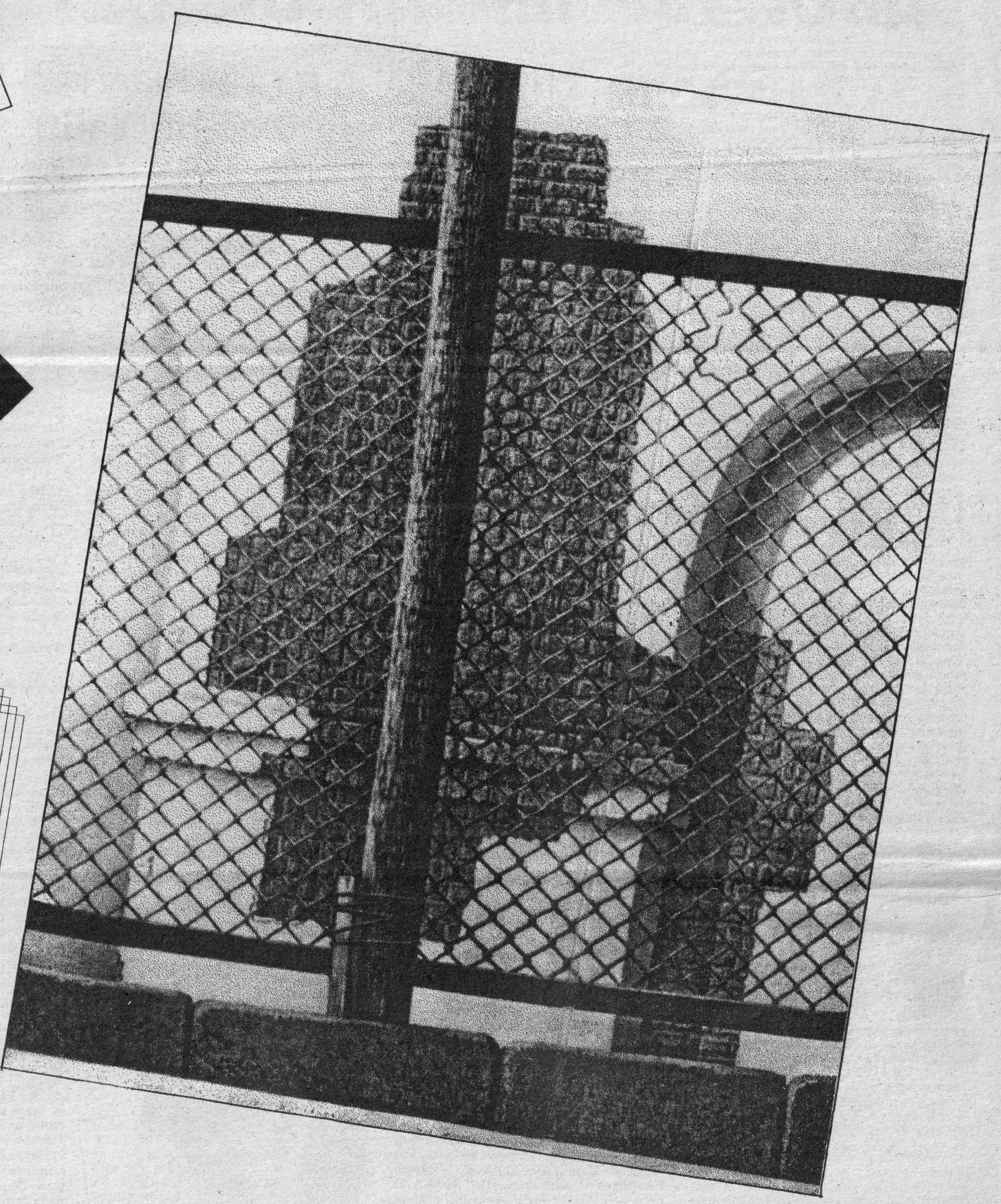
(Заканчэнне на стар. 12)

ЗНО

Відарыс



У трыццатым выпуску «ЗНО» — графіка Рыгора СІТНІЦЫ



ЛЮБОЎНЫ РАМАН

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 6—7,11)

адно цэлае, яны ператварыліся ў адну істоту".

"Ён пакрываў лёгкімі нецярплівымі пацалункамі яе твар, вусны, шыю, нарэшце лагчынку паміж грудзямі. Павярнуўшы галаву, ён правёў кончыкам языка па яе напружаным саску. Ад гэтага дотыку сасок яшчэ мацней зацвярдзеў... (...) Яна растварылася ў напале віхуры пачуццяў, адчуваючы толькі магутныя штуршкі ўнутры сябе, ад якіх уся яе істота ўздымалася ў недасягальную вышыню, а пальцы нястрымана ўпіваліся ў яго цягліцы. Нарэшце з яго грудзей вырваўся хваравіты стогн і ён страсянуўся ўсім целам, выліваючы ў яе гарачую лаву сваёй жыццёвай магуты. У тое ж імгненне яе цела адгукнулася пакутлівым трымценнем аргазму і, разам завершыўшы бег любові асляпляльным высверкам жарсці, яны паволі спусціліся з зззяючых вяршыняў у ціхамірную даліну лагоды".

9

Я кантамініраваў апісанні з трох раманаў з мэтай паказаць, што код разамкнуты ў вымярэнне канкрэтыкі. Канкрэтнасць ад абзаца да абзаца нарастае, а код застаецца нязменным. Напрыклад, слова "клітар" таксама можа быць закадзіравана, хаця, будучы закадзіраваным, яно можа спалучацца з такімі выказамі, як "горныя вышыні", "ззяючыя вышыні" і "ціхамірная даліна лагоды".

Заходнія крытыкі назвалі гэты код "ружовым". Я не чытаў іх даследзінаў і не ведаю, што гэта павінна азначаць. Слова "ружовы", сапраўды, сустрэлася адзін раз: вярніцеся — і вы ўбачыце: "трапяткі ружовы пялёстак" (засталося ў вынятым кавалку тэксту. — **Рэд.**), — але не болей. Як бы ні называўся гэты код, я хачу заўважыць, што яго характарыстыкі не звязаныя са шкалой "канкрэтнае — абстрактнае". Ён можа ўжывацца ў любых наколькі заўгодна дэталізаваных апісаннях, і я цяпер, узяўшы для параўнання набокаўскую "Лаліту", находжу ў ёй, у прынцыпе, працяг таго ж кода. Хто захоча спрачацца, той хай паглядзіць, ці ўжываў Набокаў слова "жэзл". І ён пераканаецца: так, ужываў. А Харытонаў ужываў? — не! А Лімонаў... таксама, натуральна, не...

"Ружовы код" характарызуецца канстантамі па трохі іншых вымярэннях. Дазваляючы якія заўгодна значэнні па шкале "канкрэтнае — абстрактнае", ён заўсёды station...

Яшчэ адзін напрамак, абмежаваны канстантай, гэта шкала "прыстойнае — непрыстойнае". Заўважым, што гэтая шкала не артаганальная накірунку "прыемнасці" і праецыруецца на яго; выхад за канстанту "прыстойнасці" ў ружовым кодзе пацягнуў бы за сабой і разбурэнне "прыемнасці" — у адрозненне ад другіх магчымых і рэальна практыкуемых кодаў, дзе непрыстойнае, наадварот, паклікана інтэнсіфікаваць асалоду...

Здаецца, гэта ўласна і ўсё, што я змог. Я вылучыў тры вымярэнні ў "ружовым кодзе" і пазначыў абмежаванасць яго на двух з іх...

10

І нарэшце я запытаў сваю дачку:

— Ліза, а вось гэтая рок-музыка, якую ты слухаеш цэлымі днямі, хіба яна не мае таго ж наркатычнага ўздзеяння, што і "любоўны раман"?

— Не.

— Але чаму?

Мая дачка спахмурнела і абразліва перасмыкнула вуснамі. Некалькі хвілін яна ўзважвала сваю сентэнцыю.

— Музыка не спусташае, — урэшце вымавіла яна.

— Вось як?.. — я няўцямна сцепануў плячыма.

г. Масква

Рада "ЗНО": Валянцін Акудовіч (адказны за выпуск), Алесь Разанаў, Ігар Бабкоў, Юрась Барысевіч, Валерка Булгакаў, Сяргей Мінсквіч.

Тэксты друкуюцца паводле аўтарскага правапісу.